

L'autobiographie : pour une nouvelle bande dessinée ?

L'inscription dans le genre autobiographique figure sans aucun doute parmi les évolutions les plus spectaculaires de la bande dessinée contemporaine. On note en effet depuis maintenant près d'une décennie une floraison d'ouvrages dont le succès a parfois franchi les limites du traditionnel public du neuvième art. C'est le cas du *Persepolis* de Marjane Satrapi, ouvrage qui s'attache à l'enfance et l'adolescence iraniennes de l'auteur, de *Pyongyang* de Guy Deslile, qui évoque le séjour en Corée du Nord d'un producteur audiovisuel, ou encore de la série des *Notes* de Frédéric Boulet dans lesquelles l'auteur évoque son quotidien. Faut-il voir dans l'ensemble de ces œuvres une vogue, une mode passagère comparable à celle qu'a déjà connue la bande dessinée en lorgnant, par exemple, du côté de l'histoire ? Telle n'est pas notre conviction, et la position de cet article qui entend expliciter une tout autre hypothèse : l'autobiographie constitue le vecteur d'une nouvelle conception de la bande dessinée.

L'autobiographique : de « nouvelles grammaires »

En effet, l'autobiographie semble presque posséder une valeur en soi, constituer un genre permettant une véritable innovation en matière de création. C'est ce qu'affirme Fabrice Neaud, auteur d'un *Journal* publié en quatre tomes publié chez l'éditeur Ego comme x : « J'avais l'intuition qu'en allant puiser dans ce matériau encore vierge, ou peu s'en fallait, qu'en exploitant ce minerai avec les mêmes outils que n'importe quel auteur littéraire, avec la même exigence et les mêmes convictions (je n'emploierai pas le terme de "sincérité" que je n'aime pas), de nouvelles formes de narration allaient émerger d'elles-mêmes, de nouvelles grammaires »¹. « Émerger d'elles-mêmes » : le geste autobiographie est effectivement ici pensé comme pleinement productif et la nouveauté qu'elle permet d'engendrer ne relève pas seulement d'un récit, si ingénieux soit-il, ou d'un procédé stylistique qui ravirait le lecteur.

« Narrations » et « grammaires » semblent avant tout naître d'une démarche visant à « exploiter » ce qui est d'ordinaire laissé en jachère, position qui n'est pas sans rappeler celle que prône Michel Leiris dans la préface de *L'Âge d'homme* : « condenser, à l'état presque brut, un ensemble de faits et d'images que je me refusais à exploiter en laissant travailler dessus mon imagination ; en somme : la négation d'un roman. »² Une imagination débouche ainsi sur une négation ; la volonté de confronter « souvenirs d'enfance, récits d'événements réels, rêves et impressions effectivement éprouvées, en une sorte de collage surréaliste ou plutôt de photo-montage »³ invite l'auteur à

¹ Fabrice Neaud et Jean-Christophe Menu, « Autopsie de l'autobiographie », dans *L'Éprouvette* 3, L'Association, 2007, p. 454

² Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, éditions Gallimard, collection « Folio », 1993, p. 15.

³ Michel Leiris, *Ibid.*, p. 16.

prendre le parti d'un informe, ou plutôt d'un travail qu'il est impossible de ranger dans l'une des traditionnelles structures textuelles de la littérature.

La démarche autobiographique permet ainsi la remise en cause d'un genre (le roman) et la création d'une œuvre semblant prendre en défaut les formes littéraires ; c'est vrai de la littérature (et plus précisément d'un écrit comme *La Règle du jeu*), mais également de la bande dessinée comme dans le cas de *L'Ascension du Haut-mal* de David B. (cf. **figure 1**), série de six livres dans laquelle l'auteur évoque son enfance au regard de l'épilepsie de son frère Jean-Christophe. Ce récit revisite en effet certains des fondements du neuvième art en mobilisant un effrayant bestiaire fait de créatures aux dents acérées et aux corps ondoiyants. Réapparaissant de façon régulière tout au long des ouvrages, celles-ci constituent un réseau graphique de plus en plus complexe comme si l'auteur les nourrissait de l'évocation de sa culpabilité d'enfant ne désirant pas côtoyer ce frère bien encombrant ou du désespoir de ses parents ayant recours à toutes formes de médecines et de thérapies afin de tenter d'adoucir ce calvaire.

Ce procédé semble ainsi introduire une fondamentale ambiguïté quant au statut de ces images : elles ne « racontent » rien, ou plutôt ne sont pas posées comme des instances (telles que mots, découpage en case ou personnage) susceptibles d'assurer la conduite d'un récit, mais ne se contentent pas loin s'en faut d'illustrer, c'est-à-dire ne sont pas traitées comme les instruments de la visualisation d'une action qui ne participerait pas de sa progression. Cette œuvre, qui mériterait bien évidemment d'être analysée plus avant, nous place ainsi face à un constat : il y clairement une innovation visant à conduire une narration à travers la mise en variation d'un certain nombre d'éléments graphiques. Nous sommes bien face à une « nouvelle grammaire », une autre façon d'agencer la matière même d'un récit afin de produire du sens et de conférer une forme aux faits.

Revisitant les habituelles procédures de récit au sein du neuvième art, semblable bande dessinée émet des propositions susceptibles d'intéresser la littérature et l'art en son entier. Le genre autobiographique n'est donc pas ici, et comme on le dit trop souvent, l'occasion d'aller glaner du côté du cinquième des arts une légitimité que l'on continue bien souvent de refuser aux « littératures graphiques », pour reprendre un mot de Thierry Groensteen⁴. La démarche que nous évoquons plus haut possède en effet une tout autre portée puisqu'elle nous invite à repenser le statut de l'auteur et semble être l'instrument d'une affirmation là où une certaine bande dessinée semble en un sens entériner la disparition de ses propres créateurs.

La raison en est simple et tient aux propriétés intrinsèques du genre ou plus précisément du « pacte » qui le fonde et que présente Philippe Lejeune à travers une phrase bien connue : « Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de *l'auteur*, du *narrateur* et du *personnage*. »⁵ Et, à en croire l'auteur de ces lignes, tout l'intérêt du genre réside précisément dans cette confusion des principales instances de l'œuvre puisque semblable

⁴ Thierry Groensteen, *La bande dessinée. Une littérature graphique*, Milan, collection « Les Essentiels », 2005.

⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, éditions du Seuil, « Collection Poétique », 1975, p. 15.

procédé pose de « nombreux problèmes »⁶ et semble se refuser obstinément au concept. Les « écritures de soi » marquent en tout cas une rupture avec une forme d'altérité qu'incarne parfaitement un « pacte romanesque » présentant principalement deux aspects : « *pratique patente de la non-identité* (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), *attestation de fictivité* »⁷. L'autobiographie s'écarte ainsi d'autres dispositifs littéraires faisant de l'auteur un point de divergence plus que de convergence.

Bande dessinée et autorité

Tel est le cas du roman qui, « dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque alors que le *récit* est, lui, indéterminé »⁸, et tel est également le cas d'une certaine bande dessinée semblant instituer une « pratique patente de la non-identité » en affirmant par exemple une absolue altérité entre auteurs et personnages. Ces derniers sont bien souvent dotés d'une longévité supérieure à celle de leurs créateurs (Mickey est né en 1929, Spirou en 1938, Asterix en 1960) et constituent la pierre angulaire d'immenses séries d'ouvrages au succès parfois inégalé. Leurs réalisations sont bien souvent confiées à des générations successives de scénaristes et de dessinateurs, comme dans le cas de Spirou qui, créé par Rob-Vel, fut par la suite dessiné par Jijé, Franquin, Fournier, Chaland, Nic et Cauvin, Tom et Janry, Morvan et Munuera et tout récemment Yoann et Vehlmann. Spirou constitue donc bien ce que nous pourrions appeler, avec Sergio Honorez, un « héros en location » : « propriété de son éditeur, celui-ci le confie à des auteurs censés l'animer "en bons pères de famille", et priés de le rendre "aussi propre que lorsqu'il leur fut confié" »⁹.

Personnage avant tout caractérisé par une « hospitalité », Spirou semble faire montre d'une capacité à héberger plusieurs créateurs, voire plusieurs œuvres puisque ses aventures peuvent donner naissance à de nouveaux personnages susceptibles de prendre leur autonomie comme dans le cas du Marsupilami (qui apparaît pour la première fois dans *Spirou et les héritiers*) ou, pour prendre un autre exemple, des Schtroumpfs (créés par Peyo dans le cadre de la série Johan et Pirlouit et de l'album *La Flûte à six trous*). Nous sommes ici aux antipodes de l'identité que nous évoquons ci-dessus, personnage et auteur entretenant des relations ne relevant nullement d'une confusion, mais bien plus d'une subordination à ce que Guy Debord nomme « société du spectacle ». Un être imaginaire devient le fondement d'une organisation, c'est-à-dire d'un mode de production d'ouvrages et d'un mode de gestion d'auteurs qui place parfois ceux-ci dans une situation confinant à l'absurde.

Un créateur peut en effet devenir le simple employé de la créature qu'il a imaginé comme dans le cas d'Hergé qui devient directeur artistique du journal *Tintin*, situation qu'il vivait extrêmement mal à en croire Greg, rédacteur en chef de ce même journal de 1965 à 1974 : « En fait, ce qu'Hergé

⁶ Philippe Lejeune, *Idem*.

⁷ Philippe Lejeune, *Ibid.*, p. 27.

⁸ Philippe Lejeune, *Idem*.

⁹ Sergio Honorez, « Lifting d'un héros : le cas Spirou », dans *L'Etat de la bande dessinée. Vive la crise ?*, Les Impression Nouvelles, 2008, p. 120.

n'aimait pas, c'est que ça s'appelle "Tintin", que ce journal soit présenté sous son oriflamme. »¹⁰ La non-identité devient ainsi un facteur de tension, notamment lorsque celle-ci porte sur une autre forme de divergence : celle qui apparaît entre auteur et narrateur, ces deux fonctions n'étant pas forcément assumées par les mêmes individus comme dans le cadre des « studios ». Regroupement de créateurs oeuvrant parfois sur des œuvres conçues par d'autres, ces structures sont le lieu d'une coopération sensible jusque dans la planche à en croire le témoignage de Jacques Martin, membre du studio Hergé. « *L'affaire Tournesol*, j'en ai assumé une grande partie. Hergé dessinait au crayon, il faisait des projets, il lançait des croquis, et moi, je les achevais, tandis que Bob De Moor faisait les décors... »¹¹

L'auteur devient ici collectif, n'est plus le fait d'une seule et même personne mais de plusieurs intervenants parfois organisés selon une division du travail et une hiérarchie. La notion même d'« auteur » ne constitue plus dès lors une réalité, mais semble être le produit de relations ayant parfois valeur de formation, comme dans le cas de Jean Giraud accueilli par son « maître », Joseph Gillain dit Jijé, « dans la grande tradition des ateliers anciens dont le dernier a été celui de Courbet [...] comme si la bande dessinée avait revécu en cinquante ans à peine tout le parcours de l'histoire de l'art »¹². Devenu Moebius, l'auteur du *Garage hermétique* perpétue en quelque sorte une pratique qui n'a rien d'individuel : « Il a été mon guide. Je l'ai regardé faire. Par la suite, quand je dessinais, je gardais près de moi les planches de Jijé. [...] J'essayais d'utiliser son langage à ma manière »¹³.

Devient alors presque problématique l'idée d'un auteur renvoyant à un être bien défini et aisément identifiable puisque semblable dispositif peut relever d'une forme d'usurpation, notamment lorsqu'il prend la forme d'une signature attribuant à un créateur le travail de plusieurs. N'est-ce pas ce qu'ont voulu démontrer Bob de Moor et Jacques Martin en réalisant de bout en bout une fausse planche de *Tintin*¹⁴ ? Présenté comme la préfiguration d'une future aventure du reporter à la houppe et publiée à ce titre dans le magazine *L'Illustré*, ce document provoqua l'ire du maître, sans doute vexé de voir ses auteurs défier son autorité. La « pratique patente de la non-identité » est ici portée à son paroxysme puisqu'une œuvre devient complètement étrangère à celui qui a pour charge de l'administrer.

L'autobiographe : un auteur en rupture ?

Cette condition d'auteur de bande dessinée semble s'inscrire dans la lignée des dispositifs littéraires ayant également fait une place à la « pratique patente de la non-identité ». Ce fut notamment le cas des « feuilletonistes » qui, forts en vogue durant le XIXe siècle, semblaient peiner à prendre la

¹⁰ Propos repris dans Hughes Dayez, *Le Duel Tintin-Spirou*, éditions Luc Pire Electronique, 1997, p. 45.

¹¹ Propos repris dans Hughes Dayez, *Ibid.*, p. 72.

¹² Jean Giraud, *Moebius/Giraud. Histoire de mon double*, éditions 1, 1999, p. 109-110.

¹³ Jean Giraud, *Ibid.*, p. 110.

¹⁴ Composée à partir d'une première version du scénario de *Tintin et les Picaros*, celle-ci est visible dans l'ouvrage de Numa Sadoul : *Entretiens avec Hergé. Tintin et moi*, Casterman, 2004.

« mesure d'un succès », pour reprendre le titre d'un article de Pierre Orecchioni¹⁵ consacré à Eugène Sue. L'on ne saurait en effet trouver meilleur exemple, la création du romancier français ayant également supplanté son créateur puisque l'auteur des *Mystères de Paris* ne put se résoudre à abandonner son héros, Rodolphe, devant l'abondant courrier des lecteurs et les supplications de l'éditeur du *Journal des débats*. La bande dessinée semble ainsi effectivement retracer « tout le parcours de l'histoire de l'art » et sur ce point posséder un ancêtre.

Le neuvième art rejoint peut-être ainsi les écrits qu'évoquait déjà Sainte-Beuve en 1839 : « La grande masse de la littérature, tout ce fonds libre et flottant qu'on désigne un peu vaguement sous ce nom, n'a plus senti au dedans et n'a plus accusé au dehors que les mobiles réels, à savoir une émulation effrénée des amours-propres, et un besoin pressant de vivre : la littérature industrielle s'est de plus en plus démasquée. »¹⁶ A une condition correspond ainsi un mode de création puisque des « motifs réels », plus que virtuels ou imaginaires, c'est-à-dire relevant de l'esprit, viennent ordonner la littérature. Et nous sommes donc face à une figure de l'auteur « soumise bien autrement qu'elle ne l'a toujours été à ces grandes lois de l'égalité, de l'émulation, de la libre concurrence. Heureux qui peut encore cultiver les Lettres comme du temps de nos pères »¹⁷.

La création ne dépend plus de paramètres uniquement esthétiques ; devant composer, au propre comme au figuré, avec des « grandes lois », l'auteur s'engage dans une œuvre sur dont il ne détermine pas librement toutes les modalités et finalités. En affirmant l'absolue identité du créateur et de divers aspects de sa création, l'autobiographie ne propose-t-elle pas de prendre ses distances avec semblable dispositif ? Force est en tout cas de constater que le genre semble inviter l'auteur à questionner la valeur de cette « littérature industrielle ». En témoigne par exemple un facétieux petit livre, *Les Mémoires de Maigret*, dans lequel le commissaire prend la plume pour évoquer un moment peu agréable de sa carrière. Il devient en effet une source de documentation en se voyant contraint par son patron d'accepter à ses côtés un romancier qui « a besoin de connaître le fonctionnement de la police judiciaire [et] l'ambiance dans laquelle les opérations se déroulent »¹⁸.

Un personnage, qui est ici narrateur, fait en fait connaissance avec son auteur puisque le jeune observateur fera de son modèle le célèbre policier que l'on sait. Le commissaire ne lui en est pourtant pas vraiment reconnaissant : « Dans les quelques quarante volumes qu'il a consacrés à mes enquêtes, on compterait probablement une vingtaine d'allusions à mes origines, à ma famille [...]. Or, c'est le même homme à qui il fallut près de huit cents pages pour raconter son enfance jusqu'à l'âge de seize ans »¹⁹. Allusions directes au célèbre *Journal* de Georges Simenon, autobiographie dans lequel se livre un écrivain qui se tint durant toute sa carrière dans l'ombre de Maigret, ces paroles permettent à l'auteur de ces *Mémoires*... de démontrer qu'il n'est nullement dupe des procédés

¹⁵ Pierre Orecchioni, « Eugène Sue : la mesure d'un succès », *Europe*, novembre-décembre 1982, n° 643-644, p. 157-166.

¹⁶ Sainte Beuve, « De la littérature industrielle », texte repris dans *Pour la critique*, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », 1992, p. 199.

¹⁷ Sainte-Beuve, « Rapport fait par M. Sainte-Beuve », texte repris *Ibid.*, p. 246.

¹⁸ Georges Simenon, *Les Mémoires de Maigret*, Presses de la Cité, 1955, p. 13.

¹⁹ *Ibid.*, p. 55-56.

littéraires qu'il emploie. L'intime devient en effet l'instrument d'un certain ridicule, voire d'un jugement, porté sur une certaine création, et semble ainsi constituer pour l'auteur l'occasion de prendre ses distances avec un dispositif médiatique.

Et semblable réflexion semble pouvoir s'appliquer à la littérature et à la bande dessinée, ainsi que le montre Fabrice Neaud au sein de l'entretien que nous avons déjà cité : « D'autres explorèrent la bande dessinée différemment, mais, pour moi, le matériau autobiographique me paraissait assez riche, assez vierge et assez noble, en quelque sorte, pour échapper aux mécanismes et aux formes complètement oxydées des récits que les 48CC²⁰ des années 80 avaient imposés »²¹. Parmi les fondements du neuvième art « rouillé » avec lesquels il s'agit de rompre, figure en premier lieu l'incarnation directe d'une « pratique patente de la non-identité » : dans une « écriture de soi » telle que celle du *Journal*, le personnage n'est nullement le fait d'une « location », d'un usage supposant état des lieux et remise en l'état avant un passage en d'autres mains.

La notion devient à l'inverse l'occasion d'une réflexion sur le bien-fondé d'une appropriation, du légitime usage d'une image : dans la planche reproduite **ci-après (ci-dessus ?) (figure 2)** celui-ci pose tout à la fois un problème moral (« transposer », c'est-à-dire « changer les visages pour protéger les êtres dont ils sont l'interface »²² contre une entreprise de création reposant sur une absolue identité) et un problème esthétique (ne pas « transposer » pour s'écarter de la « fiction » et d'un mode de construction du personnage semblable ici à un Mickey en cours de sculpture). Nous sommes clairement face à une autre pratique et conception de la bande dessinée puisque la « non-identité » est traitée sur le mode du dilemme : alors qu'elle repose, pour l'auteur « repreneur » qu'évoque Sergio Honorez, sur un « contrat de confiance [...] entre auteurs et éditeurs »²³, un autobiographe comme Fabrice Neaud en fait un cas de conscience.

L'autobiographie : une nouvelle publication

Conférant une place centrale à l'auteur au sein du dispositif de création, l'autobiographie est donc le vecteur d'une autre conception de la bande dessinée : semblable réflexion semble concerner la production (dessinateurs et scénaristes affirmant une identité avec leurs personnages), mais également la publication des œuvres du neuvième art. En effet, l'apparition de ces « écritures de soi » est avant tout le fait de maisons d'édition créées et gérées par des auteurs, qu'il s'agisse de L'Association (fondée par Jean-Christophe Menu, Stanislas, Matt Konture, Killofer, Mokeït, Lewis Trondheim et David B) ou d'Ego comme x (dont les débuts sont présentés dans le premier tome

²⁰ L'expression « 48CC » désigne, selon Jean-Christophe Menu, le « moule de l'Album-standard, 48 pages cartonnées couleurs, qui s'imposa contre toute autre forme ». Format favori des grandes séries (*Spirou*, *Le Scramenstache*, *Michel Vaillant*...) de la bande dessinée franco-belge, son hégémonie fait qu'il détermine ce qu'est « la Bande-Dessinée dans l'esprit du public » (voir *Plates-bandes*, note infra, p. 27).

²¹ Fabrice Neaud et Jean-Christophe Menu, « Autopsie de l'autobiographie », *op. cit.*, p. 454

²² Fabrice Neaud, *Journal (4). Les riches heures*, Ego comme x, 2002, p. 57.

²³ Sergio Honorez, « Lifting d'un héros : le cas Spirou », *op. cit.*, p. 120.

du *Journal* de Fabrice Neaud²⁴, ce dernier mettant l'accent sur le rôle de Loïc Néhou, Xavier Mussat et Thierry Leprévost).

Ces initiatives ne sont pas seulement le fait d'auteurs qui deviennent éditeurs (d'autres les ont précédés dans cette voie, qu'il s'agisse de l'Hara Kiri du professeur Choron et de François Cavana, ou des Humanoïdes Associés de Jean-Pierre Dionet, Moebius et Philippe Druillet...) mais d'auteurs qui éditent des livres s'appuyant sur leurs propres existences d'auteurs. Le genre semble ainsi être placé au fondement d'un certain dispositif éditorial, comme le suggèrent ces mots de Loïc Néhou : « l'individu lui-même est intéressant et [...] mérite d'être sauvé au même titre que son œuvre. Ce n'est pas une marchandise. »²⁵ À croire celui qui dirige maintenant seul Ego comme x, l'autobiographie invite éditeur et lecteur à prendre leur distance avec les « mobiles réels » qu'évoque Sainte-Beuve : une œuvre peut difficilement être considérée sous le seul angle de l'objet (et plus précisément de cet objet fort particulier qu'est une marchandise) puisqu'elle porte la marque d'un sujet (c'est-à-dire d'un auteur « qui travaille, qui s'exprime, [...] qu'on voit au travers de la feuille »²⁶).

Les ouvrages conçus de la sorte présentent donc une particularité puisqu'ils sont de part en part investis par des auteurs, que ce soit quant à leur modes d'expression, d'élaboration, de publication ou de commercialisation. L'autobiographie est ainsi clairement l'instrument de l'affirmation de l'auteur au sein de ce que l'on a coutume d'appeler la « chaîne du livre » : « La particularité de l'Association est d'être le premier groupe d'Auteurs à s'être crée face au microcosme spécialisé, institué et constitué autour de l'idée de "BD Adulte". L'Association s'est formée contre cette corporation [...] et cette opposition a fait partie de sa nature. »²⁷ Provenant de Jean-Christophe Menu (qui, en tant que directeur de l'Association a publié nombre d'œuvres autobiographiques tels les *Persepolis* ou *Pyongyang* déjà cités, ou *Le Cheval blême* de David B., *Le Journal d'un album* de Dupuy et Berberian, *Livret de phamille* de ce même Jean-Christophe Menu...), ces paroles font ainsi du genre l'instrument d'une rupture tant esthétique qu'économique.

L'autobiographie semble donc constituer l'occasion de repenser l'inscription de la bande dessinée au sein du monde de l'imprimé : « La démarche a été clairement de créer un espace neuf, inexistant jusqu'alors : il ne s'agissait plus de faire de fanzines, il s'agissait de faire des livres. »²⁸ Semblable « espace neuf » suppose de revenir sur une partition que présente par exemple Alex Baladi dans *Encore un effort. Fidèle coutelas*²⁹ : l'auteur y est « séparé en deux », c'est-à-dire d'un côté attaché à un mode de publication périodique et artisanal (car faisant appel au photocopieur plus qu'à l'imprimeur) qui est le propre du fanzine, mais de l'autre sommé par la nécessité d'envisager « faire des bédés en couleurs chez des "gros éditeurs" » (travail jugé nettement moins fécond). A cette partition entre invention et raison, la publication d'autobiographies semble en un sens constituer une alternative : redéfinir et de repenser un livre en fonction du projet de son créateur.

²⁴ Voir Fabrice Neaud, *Journal (1). Février 1992-septembre 1993*, Ego comme x, 1996, p. 47-48.

²⁵ Loïc Néhou, entretien avec Lionel Tran publié sur le site d'Ego comme x.

URL : <http://www.ego-comme-x.com/spip.php?article492>

²⁶ Loïc Néhou, *Idem*.

²⁷ Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes*, L'Association, collection « L'Epreuve », 2005, p. 19.

²⁸ Jean-Christophe Menu, *Idem*.

²⁹ Alex Baladi, *Encore un effort. Fidèle coutelas*, L'Association, collection « L'Epreuve », 2009.

Telle est la position qu'adopte Loïc Néhou au sein de l'entretien que nous avons déjà cité, notamment lorsqu'il affirme que son travail d'éditeur est de « servir au mieux les souhaits, les désirs de l'auteur, [...] ce qui fait que nos livres n'ont pas des formats pré-établis, pas de collection, parce que les auteurs ne travaillent pas tous au même format. »³⁰ Une rapide lecture du catalogue d'Ego comme x semble parfaitement illustrer ces propos puisque les quatre premiers livres publiés par cette maison (*Nénéref* de Vincent Sardon, le premier tome du *Journal* de Fabrice Neaud, *Les sœurs zabâme* d'Aristophane et *Une relecture* de Frédéric Poincelet) ne possèdent ni le même format, ni la même pagination, ni le même prix. Tous les paramètres de la publication semblent effectivement varier et cet inventaire met en évidence le problème devant lequel se trouve l'éditeur faisant une large place à l'autobiographie : concilier la singularité d'un propos ou d'un mode d'expression et la nécessaire rationalisation de toute entreprise de publication.

Tenir ce grand écart nécessite une bonne dose d'habileté et de clairvoyance sensibles par exemple dans les paroles de Loïc Néhou lorsque celui-ci déclare « nos livres n'ont pas le même format » tout en affirmant : « Je trouve ça bien que l'identité de la maison d'édition soit à chaque fois imprimée sur le livre. »³¹ Faire la promotion d'une identité plus que d'une ressemblance : telle pourrait être la définition de semblable éditeur puisqu'il se doit de gérer une diversité, de poser les conditions d'une rencontre entre la multiplicité des œuvres et l'unité de la structure qui les héberge. Et ceci n'est en un sens possible que s'il se définit comme un auteur d'un type particulier et perçoit son activité au regard de l'autobiographie : « Quand je choisis tel ou tel auteur, je parle de moi. C'est-à-dire que c'est ce que les gens disent à ma place »³². Pouvoir « parler de soi » à travers le travail d'auteurs qui « parlent d'eux », c'est ainsi démontrer la capacité de l'autobiographie à revisiter tous les aspects de la production de bande dessinée.

Benoît Berthou

Université Paris 13

LABoratoire des Sciences de l'Information et de la Communication

³⁰ Loïc Néhou, entretien avec Lionel Tran, *Ibid.*

³¹ *Idem.*

³² *Idem.*